

DIE WOHLGESINNTEN

DIE WOHLGESINNTEN

18 SAISON 2015/2016

THEATER BASEL

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

DIE WOHLGESINNTEN

Schauspiel
nach dem gleichnamigen Roman von Jonathan Littell
aus dem Französischen von Hainer Kober
Dramatisierung von Federico Bellini und Antonio Latella

EIN MENSCHLICHES PROBLEM

Ein Gespräch zwischen Jonathan Littell und Pierre Nora

Ich habe gelesen, dass Sie «Die Wohlgesinnten» im Kopf hatten, seit Sie zwanzig sind. Wie hat dieses Projekt in Ihrem Leben Gestalt angenommen?

In der Tat ist all das in einer Art Sedimentationsprozess entstanden. Irgendwann fing ich an, von einem wahnwitzigen Projekt zu träumen, das zehn Bände umfassen sollte. Ich war damals wohl zwischen zwanzig und fünfundzwanzig. Das war alles äusserst schlecht und landete in der Schublade.

Haben Sie sich von der griechischen Tragödie von Anfang an packen lassen?

Ja und nein. Auch von der Bibel. Ich fühlte das Bedürfnis nach einer soliden und vor allem überlieferten Struktur und spielte ein wenig auf beiden Ebenen, der griechischen und der hebräischen, den beiden wichtigen Polen unserer Kultur. Doch das war alles zum Scheitern verurteilt. Ich kannte nichts, war viel zu unreif. Also habe ich damit aufgehört. Ich bin aufgebrochen, um in der Welt zu arbeiten, die Welt ein wenig so kennenzulernen, wie sie ist.

Sie meinen die humanitäre Arbeit?

Es ging vor allem darum, nicht im literarischen oder akademischen Milieu gefangen zu bleiben. Aber dann bin ich tatsächlich ziemlich schnell im humanitären Bereich gelandet, im Krieg.

Waren Sie in der humanitären Arbeit sofort mit dem Grauen konfrontiert?

Nun, ich traf 1993 in Sarajewo ein! Ich habe zwei Jahre in Bosnien verbracht, dann wurde ich nach Tschetschenien geschickt. Von Anfang an hat mich die Frage nach den Motiven der Leute, die töten, gefesselt. Viel mehr als die Opfer.

Wie hat das Projekt in Ihrem Kopf Gestalt angenommen?

Es gab da zunächst dieses pharaonische, zum Glück aufgegebene Projekt, das einen Beitrag zu allen im Buch vorkommenden Familiengeschichten geleistet hat. Und dann gab

es da noch ein Projekt zum Krieg im Osten. Damals war ich vom Krieg als solchem, als Phänomen, besessen, vom menschlichen Verhalten in einem bewaffneten Konflikt und bei Mord. Einige Jahre später, um 1992, sah ich «Shoah», und das hat wahrscheinlich die Dinge zur Frage des Genozids hingelenkt. In «Shoah» hat mich etwas verblüfft, was ich nicht kannte, der bürokratische Aspekt des Vorgangs. Später bin ich in eine Phase eingetreten, in der sich die beiden Schichten begegnet sind, denn in der humanitären Arbeit steht man an der Schnittstelle von Krieg und Bürokratie. Einerseits befindet man sich mitten im bewaffneten Konflikt, andererseits im eigenen Funktionssystem – mit den Geldgebern, den Beziehungen, Auseinandersetzungen, den Diskussionen mit den Vereinten Nationen oder den Botschaften; man lebt in einem bürokratischen Universum. Das war der Ausgangspunkt für die Verschmelzung all dieser Schichten und Ebenen.

Sie schreiben die Geschichte des Intellektuellen [Maximilian Aue] in der ersten Person. Stellt der Einfall mit dem Henker von der Ukraine, vom Kaukasus und von Auschwitz, der zugleich Jonathan Littell ist, stellt diese Kopplung nicht zugleich den Genie- und Staatsstreich Ihres Buches dar, das, was seine explosive Neuheit ausmacht?

Ich habe mir gesagt, dass ich nur weiterkäme, wenn ich mich selbst der Situation stellen würde. Ich weiss, dass das sehr leicht zu Missverständnissen Anlass gibt, doch ich habe nun einmal für diese Person Modell gestanden. Ihr Bezug zur Welt ist von meinem nicht weit entfernt, selbst wenn ich auf der einen und sie auf der anderen Seite steht.

Gerade darin liegt der Skandal, der Tabubruch dieses Buchs.

Jedenfalls konnte ich so weiter vordringen. Was die Konfusion in der Rezeption meines Buches ausgelöst hat, ist die Tatsache, dass es von einem Thema handelt, das die Leute nur schwerlich unter der Rubrik der reinen Literatur einordnen.

Man fragt sich, wie Sie vorgegangen sind, um eine solche Masse an Stoff bis ins Detail zu bewältigen.

Ich habe 1998 endlich das gefunden, was ich die grundlegende Struktur nenne, die sich eng an den Zyklus der «Orestie» anlehnt. Als ich ab 2001 mit den «harten» Recherchen, der

Lektüre und alldem begann, sind die horizontalen Schichten dazugekommen. Danach habe ich an der sozialen Biografie des Erzählers gearbeitet, indem ich mehr und mehr ein bestimmtes Milieu ins Visier nahm: das der Intellektuellen des Regimes, das am stärksten dem Typus entsprach, den ich vor Augen hatte.

Sie haben in Ihrem Roman mit literarischen Mitteln versucht, über die Vollstreckung, über den Mord selbst zu schreiben, über den blinden Fleck, den die Historiker ausgeblendet hatten und nicht ins Auge fassen konnten.

Ein entscheidendes Problem liegt darin, dass Historiker auf der Grundlage von Quellen arbeiten. Aber im Bereich der Henker sind die Quellen Worte, zunächst seltene Worte, die wahr sein können oder auch nicht. Historiker haben nicht das Recht, intuitive Sprünge zu machen und imaginative Sympathie zu empfinden.

Sie haben sich in den psychologischen Mechanismus der Vollstreckung versetzt. Ihr Ansatz liegt ausserhalb der geschichtswissenschaftlichen Vorgehensweisen und mündet in eine andere Wahrheit, die die Historiker nicht erreichen und der sie sich nicht nähern können: Sie besteht darin, die Vollstreckung als erlebtes Geschehen wiederzugeben. Das ist Ihr Beitrag, der gewissermassen als das Überschreiten einer roten Linie erscheint, als eine radikale Perversion. Denn der Versuch, zu verstehen kann als Form des Akzeptierens erscheinen. Man ist so weit gegangen zu behaupten, man müsse selbst ein Nazi sein, um sich in einen Nazi hineinversetzen zu können. Man hat Ihren Versuch sogleich aufs Schärfste verurteilt, indem man sagte: «Ein Jude hätte so etwas nicht tun dürfen.»

In den grundlegenden Problemfeldern der Geschichte hängen die Antworten, die man erhält, von den Fragen ab, die man stellt. Mir wurde sehr früh klar, dass man nicht weit kommt, wenn man zuerst die Frage stellt: «Warum haben die Deutschen die Juden getötet?», und dass die erste Frage, die zu stellen ist, lautet: «Warum haben nach dem Ersten Weltkrieg drei europäische Gesellschaften – die Deutschen, die Österreicher und die Russen – beschlossen, die Massenvernichtung als eine angemessene Lösung für ihre sozialen Probleme anzusehen, während die anderen europäischen Gesellschaften sich nicht dazu entschlossen

haben?» Österreich ist einer der sehr grossen Verlierer des Ersten Weltkriegs. Ich habe eine sehr genaue Prosopografie des Personals der Vernichtungsmaschinerie gemacht: Es ist beeindruckend, wie stark überrepräsentiert das österreichische Personal ist. Wenn man die Zahlen der Gesamtbevölkerung Österreichs und Deutschlands vergleicht und dann den jeweiligen Prozentsatz von Österreichern und Deutschen innerhalb der Vernichtungsmaschinerie, wird die Überrepräsentation evident. Belzec, Sobibor, Treblinka – das waren zu 90% Österreicher. Eichmann und die Hälfte seines Stabs waren Österreicher. In den Einsatzgruppen waren es weniger, aber trotzdem eine stattliche Zahl.

Wenden wir uns nun der Privatperson, der psychischen, inzestuösen, masochistischen, sexuell passiven Tendenz Max Aues zu. Es scheint mir offenkundig, dass dieser Typus aufs Engste mit dem Menschentyp verbunden ist, den Sie hervortreten lassen wollten.

Oder vielmehr: den ich brauchte, um die anderen klar hervortreten zu lassen.

Nichtsdestoweniger könnte die Nähe dieser lodernden und eher abstossenden Erotik zur Massenvernichtung als eine unzulässige Perversion erscheinen ...

Das hat man übrigens gesagt. Historisch gesehen gibt es eine Tendenz, vor allem im italienischen Film, bei Visconti, Cavani usw., den Nationalsozialismus munter mit sexuellen oder homosexuellen Ausschweifungen zusammenzubringen – eine Tendenz, die mir völlig bewusst war und die ich immer verabscheut habe. Während ich schrieb, meinte ich, etwas anderes zu machen. Ich versuche, für alle Aspekte, die mit anderen Realitätsebenen zu tun haben – den wahnhaften, den traumhaften, den tragischen usw. –, eine viel stärkere Verankerung im historischen beizubehalten, dem ich ganz nah bleibe, zumindest so nah wie nur möglich – entsprechend meiner Fähigkeit, die historischen Fakten aufzunehmen und zu verstehen.

Sie haben in Ihrem Buch die richtige Sprache gefunden.

Ich wollte einen Ton finden, eine bestimmte musikalische Form, sowohl in der Gesamtstruktur als auch in der Linienführung der Erzählung. Mein Gehör ist eher rhythmisch als lautlich oder als melodisch.

Ihr Ton erzeugt jedoch eine melodische Linie, die von Anfang bis Ende vollständig durchhalten wird.

Ich finde, es funktioniert vor allem, insofern diese Schreibweise die Plastizität der Zeit wiedergibt. Was ich während meiner persönlichen Erfahrung des Krieges empfunden habe, ist diese hohe Plastizität der Zeit im Krieg. Unser Leben hier in Europa ist so geartet, dass man morgens aufsteht, sich die Zähne putzt, frühstückt und dann den Tag zwischen Telefonanrufen, Computer usw. verbringt; die Zeit ist vollkommen zerhakt. Wenn man im Krieg ist, wird die Zeit plastisch. Sie ist gleichsam contingent, abhängig von einer ganzen Reihe äusserer Gegebenheiten um uns herum. Da gibt es extrem kurze Augenblicke, die sagenhaft lang, eine Ewigkeit dauern, und extrem lange Zeiten, die ebenfalls sagenhaft lang, eine Ewigkeit dauern, die aber in der Erinnerung komprimiert oder auf eine kurze Empfindung von Langeweile reduziert werden. Im Krieg nimmt die Zeit einen plastischen Charakter an, der ungewöhnlich ist und dazu führt, dass die Zeit plötzlich eine vollkommen andere Dimension annimmt.

Bereits vor Erscheinen der ersten Rezensionen war das Buch ein Ereignis. Es wühlte eine Gefühlswelt auf, mit der man nicht gerechnet hatte, und sprach das Publikum in seinen tiefsten Schichten an. Das Buch wurde sofort mit den grossen Klassikern verglichen. Sie schreiben über ein unendlich weites Thema, und zwar nicht aus dem Blickwinkel des Opfers, sondern des Henkers. Ihr Buch bringt frischen Wind, indem es das Unmenschliche auf das Menschliche zurückführt. Sie geben dem, was nur noch Geschichte war, wieder ein Gedächtnis.

Die Vernichtung der Juden ist in den letzten dreissig Jahren zu einem eigenen Thema geworden. In Amerika gibt es die Holocaust Studies, nicht die World War 2 Studies, nicht die National Socialist Studies, als ob das im leeren Raum, ohne Umfeld, ohne den Krieg usw. existiert hätte. Zugleich ist die Art, wie dieser Gegenstand konstruiert wird, sehr komplex. Es gibt den Gegenstand der Geschichte und den Gegenstand der Erinnerung. All das hat dazu geführt, dass dem Gegenstand «Shoah», dem Gegenstand «Holocaust» all die anderen Dimensionen entzogen wurden, mit denen er im historischen Ablauf vollkommen verbunden war. Was die Menschen, die sich mit dem Thema nicht befasst haben,

heute von den nationalsozialistischen Verbrechen registrieren, ist das Verbrechen gegen die Juden. Die anderen Verbrechen zählen entweder nicht oder existieren nicht einmal. Daher stammt meine Überlegung, dass es für jemanden, der kein Jude ist, im Grunde ziemlich schwierig ist, sich in diese Geschichte hineinzuversetzen. Wenn man weder Jude noch Deutscher ist und wenn alles, was einem vermittelt wird, lediglich besagt, dass es ein Problem zwischen den Deutschen und den Juden gab, nun, warum sollte man sich dann dafür interessieren? Es ist nicht unser Problem. Die Menschen fühlen aber, dass es ihr Problem ist. Aber die Art, wie heute der Diskurs konstruiert wird, vermittelt ihnen nicht mehr, warum es ihr Problem sein sollte; denn was man ihnen als Geschichts- und Erinnerungsdiskurs vorsetzt, ist im Grunde eben, dass es nicht ihr Problem ist. Intuitiv hatte ich also folgenden Gedanken: Wenn dieses Buch einen Resonanzboden abgibt, dann vielleicht, weil es – indem es die Problematik wieder bei den Henkern ansiedelt und ausserdem diese Henker europäisiert – den Leuten erlaubt, wieder Zugang zu dem zu finden, was geschehen ist, sich moralisch betroffen zu fühlen, und zwar dadurch, dass sie potenziell selbst zu Henkern werden können. Das eröffnet ihnen wieder einen Zugang zu dem Trauma, das in der Erinnerung aller Familien weiterwirkt, was sie auch getan haben mögen, denn alle europäischen Familien haben auf die eine oder andere Weise den Krieg erlebt – es sitzt den Leuten in den Knochen, existiert also auch für ihre Kinder und Enkel, ob sie wollen oder nicht –, und da, plötzlich, eröffnet sich ihnen ein Zugang und sie fragen sich: «Ich selbst, was hätte ich denn gemacht?» Das «dejudaiisiert» das Problem irgendwie und macht daraus ein universelles Problem. Mein Ausgangsaxiom lautet: Es handelt sich um ein menschliches Problem. Ich gehe es nicht als Jude an, sondern als Mensch.

Pierre Nora ist französischer Historiker, Mitglied der Académie française und Herausgeber der Zeitschrift «le débat».

DIE GEBURT DES BÖSEN

Ein Gespräch mit Antonio Latella

Als Jonathan Littells Roman «Die Wohlgesinnten» 2006 in Frankreich publiziert wurde, löste er einen Skandal aus. Die Provokation bestand vor allem darin, dass Littell ein Tabu brach: Als jüdischer Autor erzählt er aus der Täterperspektive vom Holocaust. Worin besteht für dich die Provokation des Buches?

In Bezug auf ein literarisches Werk von Provokation zu sprechen, halte ich für ziemlich einschränkend, vor allem wenn man bedenkt, in welchem Jahrhundert wir leben. Was ist heute noch eine Provokation? Was ist an Littell provokant, einem Mann, der durch seinen Job als Kriegsberichterstatter ständig mit der Banalität des Bösen konfrontiert wird? Das Einzige, was ich in Zusammenhang mit diesem Meisterwerk des neuen Jahrtausends skandalös finde, ist die Leichtigkeit, mit der viele Intellektuelle (und nicht nur die) den Roman als «provokant» oder sogar «pornografisch» abgestempelt haben. Darin liegt für mich der wahre Skandal. Vielleicht ist das, was am meisten abschreckt, die «Normalität», mit der hier vom Bösen erzählt wird, und dass es nicht verurteilt wird. Das könnte der eigentliche Skandal sein, der eigentliche Tabubruch.

Worin besteht für dich das Faszinosum dieses Romans?

Im Bösen. In der Monstrosität, die seit Beginn der Zeit Bestandteil der DNA des Menschen ist. Es gibt das Gute nicht ohne das Böse und umgekehrt. Das mag banal erscheinen, aber wenn man nur einen Augenblick innehält, um darüber nachzudenken, was das Böse ist, dann kommt man nicht umhin, festzustellen, dass die Geburt des Bösen mit derjenigen des Menschen aufs Engste verbunden ist. All das ist in seiner einfachen Normalität schrecklich und schmerhaft. Ich glaube, dass es Littell gelingt, von all dem auf eine sozusagen «absolute» Weise zu erzählen, im Sinne jenes «Absoluten», das der Protagonist des Romans über mehr als tausend Seiten zu erreichen sucht.

Du beschäftigst dich immer wieder mit epischen Stoffen und Romanbearbeitungen für die Bühne. Was reizt dich daran?

Die Möglichkeit, einen Standpunkt zu wählen, von dem aus man den Roman für die Bühne erzählen kann. Ich bin besessen vom Standpunkt, auch wenn ich an den Zuschauer denke, der die Vorstellung sehen wird. Kein Zuschauer wird je dieselbe Vorstellung sehen, denn je nach Seelenzustand wird er eine andere Wahrnehmung haben. Das hängt auch davon ab, wo er sitzt, auf welchem Platz, in welcher Reihe. Einen Roman auf der Bühne zu erzählen, bedeutet einen Standpunkt – meinen – zu wählen, der durchaus absolut irrelevant sein kann und nichts dem Roman selbst hinzufügen muss.

«Die Wohlgesinnten» ist ein Werk von gigantischem Ausmass, das mehr als 1300 Seiten umfasst. Es ist durchaus eine grosse Herausforderung, diesen Roman in einen Theaterabend zu bündeln. Auf welche Aspekte der Handlung hast du dich zusammen mit Federico Bellini in deiner Bearbeitung des Stoffes konzentriert?

Auch hier spielte der Standpunkt eine Rolle, die Möglichkeit, ein Detail auszuwählen und es zu vergrössern und daraus eine Dramaturgie zu entwickeln. Uns hat die Möglichkeit, das Buch mithilfe von zwei Tragödien zu erzählen, sehr interessiert: der historischen Tragödie, die Europa auf immer verwüstet hat, sowie der bürgerlichen Tragödie, oder, wenn man will, dem bürgerlichen Drama, das vom Protagonisten erlebt wird.

«Die Wohlgesinnten» ist der Titel des letzten Teils der «Orestie» von Aischylos, in welchem die Rachegöttinnen, die Erinnen, den neuen Namen Eumeniden oder eben die Wohlgesinnten erhalten. Inwieweit ist die in Littells Roman angelegte Verbindung zur «Orestie» Bezugspunkt für eure Bearbeitung?

Federico Bellini und mich hat fasziniert, dass in einem der wichtigsten Momente der Erzählung, mitten im Chaos, ein Buch auftaucht, nämlich «Elektra». Ich glaube, dass das ein Schlüssel zur Lektüre sein könnte, den uns Littell für den ganzen Roman gibt: die Tragödie des zwanzigsten Jahrhunderts neben die grosse Trilogie «Orest» – «Elektra» – «Iphigenie» zu stellen, wo Pylades den Freund auf seiner verheerenden und grellen Reise der Erkenntnis begleitet, mehr oder weniger, ohne zu sprechen. In jener Stille ist die Niederlage des Menschen im Angesicht des Grauens, die sich über alle Jahrhunderte wiederholt, enthalten. Viel mehr

interessiert mich jedoch die Annäherung an diese drei Werke von Euripides als jene an die «Orestie» von Aischylos, auch wenn man in diesem Werk viele möglichen Bezüge zum Buch findet, wie den Vater, der ein Kriegsheld ist, die verräterische Mutter und vieles mehr.

Homosexualität ist in Littells Roman ein wichtiger Aspekt seiner Figuren. Inwieweit greift du dieses Thema auf?

Ich glaube, dass die Homosexualität von Littell nur vorgeschoben ist. Wenn man die anderen Themen des Romans bedenkt – Muttermord, Inzest, Ermordung des besten Freundes und Verrat –, dann ist das der am wenigsten interessante Aspekt. Es ist so, als habe der Autor, um das Grauen zu rechtfertigen, es für nötig befunden, ein «Monster» abzuliefern, damit Leser jeglicher Religion und politischer Überzeugung es als solches akzeptieren können. Ich denke, dass die interessantere Andersartigkeit, wenn man von Andersartigkeit sprechen will, vielmehr in der Tatsache besteht, dass der Protagonist ein Intellektueller ist. Es kommt mir so vor, als wäre das das Detail, welches einige Kritiker, vor allem die deutschsprachigen, am meisten entsetzt hat. Vielleicht wäre es noch überraschender gewesen und in einem gewissen Sinne skandalöser, wenn der Protagonist ohne irgendeine Form von Abweichung oder psychischer Störung, ohne die schrecklichen Halluzinationen, die ihn verfolgen, gezeichnet worden wäre. Wenn er seinen Karriereaufstieg in einem Zustand kompletter geistiger Klarheit verfolgt hätte.

Die Struktur von Littells Roman orientiert sich am Aufbau der Suiten von Johann Sebastian Bach. Die einzelnen Kapitel tragen die Namen von Sätzen (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue etc.). Inwieweit spielt in deiner Inszenierung – die du mit drei Schauspieler_innen und einem Sänger erarbeitet hast – Musik eine Rolle?

Die Musik ist der eigentliche Hauptdarsteller. Sie ist das Absolute, der Versuch, Gott zu erreichen und ihn vielleicht sogar damit zu ersetzen. Dabei vergessen wir, dass wir bei jedem kreativen Akt Athene, Zeus, Buddah, Jesus, Mann, Frau sind; wir sind das Notenblatt jener ewigen «klassischen» Musik, die sich im Wunder des Lebens und dessen Partitur wiederholt, mit den jeweilig nötigen Dissonanzen. Ich habe versucht, den Gesang wie einen dramaturgischen

Diskurs zu verwenden, der an den Protagonisten geknüpft ist, eine Art emotionaler Teppich, der dort romantische Emphase ist, wo das Schauspiel es nicht mehr sein kann oder darf. Mir ist die Präsenz des Sängers wichtig, da durch ihn, seine Melodien und seine stumme Anwesenheit die Notwendigkeit der Musik nie vergessen werden kann. Seine Aufgabe ist es, Erinnerungen wachzurufen, sie zu erhellern; dann übernehmen die Erinnerungen die Oberhand, werden unabhängig. Am Ende kehren sie jedoch zu ihm, der unser gealterter Protagonist sein könnte, zurück. Er kann nichts anderes tun, als ein Lied zu singen, das weit weg von seinen Jugenderinnerungen ist, so als wäre er zu einem Requiem geworden.

In deinen Inszenierungen spielt Körperlichkeit eine zentrale Rolle.

Der Körper findet seine Stimme und spricht. Das Wort wird Fleisch. Ich habe noch nie an das Wort losgelöst vom Körper gedacht; für mich gehören sie immer zusammen, im Theater wie im Leben. Ich bin kein Choreograf, sondern Regisseur, und, das mag zwar paradox erscheinen, ich bin ein Regisseur des Wortes. Ich habe immer besonders lange und oft auch schwierige Texte ausgesucht, um das Wort zum Körper hin zu beugen, und nicht, um aus dem Wort ein abstraktes Objekt oder ein Konzept zu machen. Das Wort ist alles, das Wort ist die Unendlichkeit des Menschen, aber wie kann man ohne den Körper existieren? Wie kann man es zum Erklingen bringen? Wenn das Wort Konzept bleiben muss, dann ziehe ich es vor, es zu lesen. Theater ist Gemeinschaft, ist Ritus. Mir ist bewusst, dass das antiquiert erscheinen mag, aber ich denke, dass das Wort die Nahrung ist, von dem sich unser aller Bewusstsein nährt, und es ist etwas Heiliges, diesen Ritus gemeinsam zu erleben, wenn man einer Vorstellung beiwohnt.

JONATHAN LITTELL

geboren 1967 in New York, aufgewachsen in Frankreich. Studium der Literaturwissenschaft an der Yale University (USA). Littell übersetzte u.a. Maurice Blanchot, Marquis de Sade und Jean Genet ins Englische. Zwischen 1993 und 2001 arbeitete er für die humanitäre Organisation «Aktion gegen den Hunger» (Action contre la Faim, ACF) in Bosnien und Afghanistan, im Kongo und in Tschetschenien. Sein Roman «Die Wohlgesinnten» erschien 2006 unter dem Titel «Les Bienveillantes» bei Éditions Gallimard und erhielt im selben Jahr sowohl den Grand Prix du Roman de l'Académie française als auch den Prix Goncourt. Jonathan Littell ist zudem Verfasser zahlreicher journalistischer Artikel, Essays und politischer Reisereportagen; er lebt in Barcelona. Weitere Werke: «Bad Voltage. A Fantasy in 4/4» (1989), «Georgisches Reisetagebuch» (2008), «Das Trockene und das Feuchte. Ein kurzer Einfall in faschistisches Gelände» (2009), «Ein Sonntag im Sommer» (2009), «Tschetschenien im Jahr III» (2011), «Bericht über nichts» (2011), «Notizen aus Homs» (2012), «In Stücken» (2013) sowie «Triptychon: Drei Studien zu Francis Bacon» (2013).

FEDERICO BELLINI

geboren 1976 in Forli, Emilia-Romagna. Der Dramaturg und Dramatiker ist Gründungsmitglied von Antonio Latella's Theaterkompanie stabilemobile. Seit 2002 regelmäßige Zusammenarbeit mit Antonio Latella, u.a. bei «Querelle» nach Jean Genet (2002, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «I Trionfi» nach dem gleichnamigen Gedicht von Giovanni Testori (2003, Elsinor, Mailand); «La cena de le ceneri» nach Giordano Bruno (2005), «Studio su Medea» nach Euripides und Hans Henny Jahnn (2006), «Moby Dick» nach Herman Melville (2007), «NON ESSERE – progetto Hamlet's portraits» nach William Shakespeare (2008), alle Teatro Stabile dell'Umbria; «Don Quijote» nach Miguel de Cervantes (2009, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «Die Verwandlung und andere Erzählungen» nach Franz Kafka (2009, Schauspiel Köln), «Ti regalo la mia morte, Veronika» nach Rainer Werner Fassbinder (2015, Teatro Storchi, Modena).

Am Theater Basel wird im Februar 2016 «Ödipus» nach Sophokles uraufgeführt. «Die Wohlgesinnten», eine Dramatisierung des Romans von Jonathan Littell, ist als Übernahme aus dem Schauspielhaus Wien (2013) zu sehen.

ANTONIO LATELLA

geboren 1967 in Castellammare di Stabia bei Neapel. Schauspielausbildung am Teatro Stabile in Turin und La Bottega Teatrale in Florenz. Lebt seit 2004 in Berlin. 2010/11 künstlerischer Leiter des Nuovo Teatro Nuovo in Neapel. 2011 Gründung der Produktionsfirma stabilemobile compagnia Antonio Latella. Inszenierungen: u. a. «Querelle» nach Jean Genet (2002, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «Porcile» nach Pier Paolo Pasolini (2003, Young Directors Project, Salzburger Festspiele), «Orfeo ed Euridice» von Christoph Willibald Gluck (2004, Teatro Piccinni, Bari), «Tosca» von Giacomo Puccini (2005, Sferisterio Opera Festival, Macerata), «Studio su Medea» nach Euripides und Hans Henny Jahnn (2006), «Moby Dick» nach Herman Melville (2007) und «Warten auf Godot» von Samuel Beckett (2007), alle Teatro Stabile dell’Umbria; «Trilogie der Sommerfrische» von Carlo Goldoni (2008), «Die Verwandlung und andere Erzählungen» nach Franz Kafka (2009), beide Schauspiel Köln; «Don Quijote» nach Miguel de Cervantes (2009, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «Wild wuchern die Wörter in meinem Kopf. Ein Triptychon» nach Texten von Josef Winkler (2009, Schauspielhaus Wien) «Die Nacht kurz vor den Wäldern» von Bernard-Marie Koltès (2011, Berliner Festspiele), «Endstation Sehnsucht» von Tennessee Williams (2012, Teatro Storchi, Modena), «Elektra – Orest – Iphigenie auf Tauris» nach Euripides (2012), «Peer Gynt» von Henrik Ibsen (2014), beide Paradise Theatre Festival, Novosibirsk, Russland; «Ti regalo la mia morte, Veronika» nach Rainer Werner Fassbinder (2015, Teatro Storchi, Modena). Im Rahmen der Biennale von Venedig 2015 wurden «A. H.», «Caro George» und «MA» gezeigt.

Am Theater Basel wird im Februar 2016 «Ödipus» nach Sophokles uraufgeführt. «Die Wohlgesinnten», eine Dramatisierung des Romans von Jonathan Littell, ist als Übernahme aus dem Schauspielhaus Wien (2013) zu sehen.